

*Eloge du minimum**

J'ai dit un jour à Jorge Martins que pendant longtemps j'associais sa peinture à celle de Degas. Comme chez Degas, la peinture est pour Jorge Martins l'essai explicite de résoudre des problèmes, les tableaux sont des expériences qui, dans le même temps énoncent et exhibent, et vérifient, confirment des hypothèses de solution. En réponse, Jorge Martins m'a fait lire quelques unes de ses notes tirées de l'admirable écrit de Valéry sur Degas, dans lequel j'ai rencontré les confirmations que je cherchais. « Une œuvre était pour Degas le résultat d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une série d'opérations. Je croyais bien qu'il pensait qu'une œuvre ne peut jamais être dite achevée... » ; « Un artiste de cette espèce profonde, plus profond qu'il n'est sage de l'être, diffère la jouissance, crée la difficulté, craint les plus courts chemins. Degas refusait la facilité ». Et encore : « Les obstacles sont les signes ambigus devant lesquels les uns désespèrent, les autres comprennent qu'il y a quelque chose à comprendre. » (Valéry ajoute, d'ailleurs : « mais il en est qui ne les voient même pas... ».)

Très exactement, le problème principal auquel Jorge Martins se confronte avec ses dessins, plus directement encore avec l'ensemble de son œuvre, a quelque chose d'une genèse idéale des formes. Pour Degas ce serait le thème central, sinon la propre définition du dessin. « Le dessin, disait-il, n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme » et, dans la conversation, Valéry feint de ne pas comprendre (« comprends pas », s'exclame-t-il, pour la plus grande irritation du peintre). Mais personne n'en aura mieux expliqué le sens, dans une page merveilleuse qui convient parfaitement aux dessins de Jorge Martins : « Je jette sur une table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Je puis déranger l'un des coins sans déranger l'autre. Mon problème, cependant, est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souplesse et épaisseur, et d'un seul tenant. Il s'agit donc de rendre intelligible une certaine structure d'un objet qui n'en a point déterminée, et il n'y a point de cliché ou de souvenir qui permette de diriger le travail... » On scrutera l'informe non pour le déclarer informe et le laisser tel qu'il est immédiatement, mais pour pressentir en lui l'annonce des formes – les « formes informes », dit encore Valéry, évoquent une « possibilité » -, décrire ce qui doit être son advenir à la forme ; je cite maintenant J.M : « la peinture est l'algorithme de l'invisible ». Et le dessin est peut être l'opérateur le plus approprié pour affronter une telle question.

Après ces dessins, Jorge Martins entama une série d'huiles dans lesquelles les interrogations sur la lumière présentes dans les tableaux et dessins de 1975-1978, commencent à être résolues (chacun d'eux est un problème, admirablement fixé: comment un rayon de lumière peut-il s'éclipser sous une porte? ou se dissoudre et se perdre derrière un mur, ou entre les plis d'un tissu ?). Dans les huiles les plus récentes la lumière apparaît comme si elle était dominée, reculant dans l'horizon et donnant lieu au jeu des formes – déjà instituées, patentes, quoique toujours minimales – et des couleurs, absolument surprenantes, en elles-mêmes et dans leurs relations. A les voir je comprends les autres aphorismes de Jorge Martins : « Couleur est Forme » ; « La couleur, c'est les formes qui raisonnent (et résonnent) » et surtout : « N'utiliser que la couleur inévitable ».

La recherche sur les formes et sur leur impossible relation avec la matière que la couleur rédime mais aussi cache, réalisée dans les dessins qui nous font face, paraît permettre aujourd'hui à Jorge de redistribuer les angles d'attaque et de trouver de nouveaux et inattendus équilibres. C'est pourquoi, sur le chemin qui le mène de l'expérience et de l'interrogation aux dévoilements, aux développements - ces dessins sont une charnière décisive. Il y est question, exclusivement, de l'essentiel. « La forme doit faire corps avec le concept » écrit Jorge Martins, qui, cependant, note aussi : « Il n'y a apparition de formes que là où le rationnel et l'irrationnel se rencontrent ». Essence, concept, raison et déraison appartiennent au registre de la peinture et non de la philosophie. En portugais, cette fois : « Il n'y a qu'en Peinture que l'on puisse penser Peinture » ; et Valéry : « Mais comment Parler Peinture ? »

Seulement si nous sommes capables de la laisser parler, en disant le minimum et en résistant à la tentation (immédiate, presque imposée) d'identifier des « concepts » dans ces dessins. Ainsi, il serait passionnant et, je crois, à propos, d'y chercher le répertoire de la théorie des catastrophes et quelques-uns de ses lieux d'application : minimums simples et plis, rides, papillons et ombilics, bifurcations, différents schémas de duplication, symétries, mitoses ; et en même temps d'épurer la sémantique qui leur est immanente : la persistance, le bord, le commencement et la fin, l'émission, la capture, la percolation, la fente, la coupure, le rejet... De telles approximations seraient révélatrices, mais tout autant inexactes, avant tout parce que, dans les dessins de Jorge, les morphologies ne sont pas dynamiques – ou alors elles signifieraient l'extraordinaire représentation de dynamiques excluant le mouvement. Fixations, hors du temps, d'une annonce, ou d'un résultat, de jeux de forces (peut-être), les dessins disjoignent les éléments du jeu et ignorent les trajectoires. Ils sont réversibles, chaque fin y serait le commencement d'un autre commencer, et le mouvement, comme caillé, se donnerait dans la forme d'une itération indéfinie qui suggère en fin de compte sa propre irréalité.

Au lieu de cela, l'élasticité de l'arc qui se ploie, l'instabilité d'une ligne oblique, une lame sur le point de se décoller, ou déjà pliée ; ou l'irruption d'une surface noire, toujours et déjà donnée, ou le sillon blanc d'une fente. C'est-à-dire, la « forme » sans le « fond » : les dessins de Jorge Martins ignorent les lois de la Gestalt. Des assemblages de lignes et des bâtonnets, entre l'immobilité et un léger, infime tremblement ; qui se croisent en grilles (n'emprisonnant rien), se diffusent, se répandent et se fixent en taches grises et noires ensuite, ou se cachent sous le noir qui finit (peut-être) par tout recouvrir ; ou qui se déploie, déjà en deux bâtonnets, déjà en deux lames, déjà en trois surfaces que seules les nuances de gris différencient, déjà en formes juxtaposées, déjà en échelles qui ne montent ni ne descendent, mais planent sans support ; ou qui, même, situation extrême, se scindent en taches qui s'ignorent

les unes les autres, n'existant que pour nous qui les voyons d'un seul coup. C'est ce que veut dire une genèse des formes.

Mais comment peuvent-elles, ensuite, se maintenir, se donner à connaître, s'attirer, se repousser, se répondre – si la nécessité n'a cours qu'à l'intérieur du processus de différenciation ? La lumière est ici l'équivalent de la dynamique, assurant la cohésion propre à chaque forme (manifestée par son granulé) et les correspondances et liaisons (marquées par des duplications, oppositions, exaspérations de luminosité). La lumière vient du dedans, elle n'est pas reflet mais « phosphorescence », en parfaite consonance avec les exigences d'une nécessité interne. Elle habite autant le noir que le gris et le blanc ; elle est brume qui confond des petites formes détachées : elle peut aussi demeurer comme un interstice éclatant qui blesse des formes jumelles, ou s'introduire, bienfaisante et apaisante, entre la forme pure et la calligraphie sous-jacente ; elle peut encore ronger les limites du dessin, créant des bords, ou l'envers, et c'est alors le dessin qui est éclat et les limites consisteront en des suggestions d'ombre.

Et, au lieu d'un fond, l'allusion à la matière, par le moyen d'une quasi-calligraphie, qui tiendrait lieu de fond (peut-être). Car les formes ne se « matérialisent » pas. Aussi, il y a ici disjonction, superposition de la forme à la calligraphie, du cosmos au chaos, du trait coagulé au rayé délibérément aléatoire, sans vecteurs ni lignes de force. Mais dire la matière par une calligraphie est aussi dire qu'elle est réceptacle de formes ; et le dire d'une manière aussi ténue est aussi la dire habitée par le vide. Rien de cela n'est simple ou clair.

Nous commençons à nous laisser prendre (le terme est de Maria Filomena Molder) par une inquiétante rupture des relations apparentes entre cause et effet, espace et forme, forme et matière. Ce qui nous paraît repos est suspect car cela devrait représenter la (con)séquence de mouvement qui ne se laisse pas deviner (ou qui se donne dans et au travers de séries de répliques qui devraient se mouvoir).

Par le fait d'y être, les formes, il semble, devraient occuper l'espace qui, à l'envers (pourtant) semble être créé par ces formes, comme une aura et une réverbération. La lumière est intérieure, la matière s'écrit mais se maintient inscrutable, les symétries se révèlent abîmes, séparant soit par la fente qui s'insinue entre les parties symétriques, soit par l'éclat ou la coupe noire, blessure ouverte ou cicatrice de la division – au lieu de réunir et établir des stabilités : fearful symmetries, comme chez Blake, que Vasco Moura évoque : « terrible symétrie / aux forêts de la nuit ? fils / de sables fins coulant silencieux ».

Les émotions se contredisent. D'abord les beaux équilibres indiscutables, les bons ordonnancements, la merveilleuse et propre, élégante facture. Comme chez Degas, un art racé.

Après (encore comme chez Degas), le sentiment que tout cela est précaire et apparent, et que le « possible » est aussi l'improbable. Mais le mystère de la genèse nous est indiqué ; parce qu'ils le donnent à voir essentiellement, ces dessins constituent aussi une célébration et existent au-delà d'eux-mêmes. Ils sont des solutions minimales, ou un minimum de solution, et jouissent de ce minimum d'existence suffisant pour continuer, tout en sachant qu'ainsi on n'erre pas.

Traduction Flora Maia Bonfanti et Olivier Capparos,
remerciements à Patrick Quillier pour sa relecture éclairante.

* ELOGIO DO MÍNIMO a été initialement publié dans MODOS DA EVIDÊNCIA, par
Imprensa nacional-casal da moeda, Lisbonne, 1998.